

todo lo que sería el cine y coso

el cine no
es un trozo
de vida sino
un pedazo
de pastel
alfred
joseph
hitchcock

pídala en su ciclo
de cine amigue

THE TALE

el mundo actual en cuatro películas sigue // crítica a the tale de jennifer fox // la memoria y el montaje, simetrías cinematográficas // a propósito de Scorsese y las películas de superhéreos // damos pistas para seguir sintonizado con la cultura cinéfila // textos de san estevarena saiz // los dibujos son de ger curti // colabora martín vivas aka trashgraffitis // cine coso

la unión hace la fuerza: @otrafunción.cine - @trashgraffittis - @gercurti - @calabazacultural

otra función.cine recomienda

en relación al estreno, el 7 de noviembre, de midsommar, la nueva película de ari aster, les proponemos un catálogo de 7 películas sobre sectas que recomendamos fuertemente.

race with the devil

jack starret, 1975, ee.uu.

el culto siniestro

the wicher man
robin hardy, 1973, r.u.

el sacramento

the sacrament
ti west, 2013, ee.uu.

the master

paul thomas anderson, 2012, ee.uu.

la invitación

the invitation
karyn kusama, 2015, ee.uu.

the house of the devil

ti west, 2009, ee.uu.

mandy

panos costamos, 2018, ee.uu.

montaje y memoria, simetrías cinematográficas

¿Qué es el cine sino fragmentos recortados de una imitación de la vida? La sola idea de una cámara – hecho no orgánico, sino mecanicista, que es decir, naturalmente, una cosa insertada desde afuera de lo objetivo – que parece absorber, bajo su lente, la completitud de un mundo neutral pero que en realidad somete a la arbitraria sujeción de una pieza recortada todo el universo óptico de una acción determinada. Lo llamamos mundo ficticio, irreal, ilusorio, pero, ¿qué hay de vínculo entre lo recortado por el ojo mecánico y nuestro propio proceso de recopilar imágenes cerebrales, momentos, recuerdos?

Alguna vez, un joven y entusiasta director surrealista ha dicho que el cine es el invento más fantástico de la historia humana porque replica la experiencia del sueño. Ese optimismo surrealista podemos encontrarlo en cada una de las piezas de la vanguardia francesa, a comienzos del Siglo XX. Piezas reelaboradas al calor del nuevo descubrimiento. Una cosa, la cosa fílmica, que podía manipularse ulteriormente. Ensanchar sus formas, alargar el tiempo, superponerlo, encoger el espacio y las acciones, en fin, someter a la máquina la cosa grabada. El sueño, réplica imperfecta de la vigilia, se somete a las mismas impresiones. Un espacio puede ser corregido, ampliado o encogido al arbitrio del inconsciente. El tiempo no responde nunca a una lógica real sino se vuelve voluble a la historia narrada, a eso que reprimido se ve figurado en el cénit onírico.

El cine nace como arte formal cuando se crea para sí un lenguaje particular, unívoco. Cuando se divorcia de la horizontalidad teatral y la literalidad prosaica. Cuando entiende que modificar el tiempo y el espacio en favor de un desarrollo narrativo que tras-humane la expectación ocular directa. Es decir, cuando los límites impuestos por la suposición del registro de la realidad se vean alterados y modificados. Lo entendió David W. Griffith creando la tradición norteamericana. Lo entendieron los teóricos soviéticos como Lev Kuleshov y su discípulo, Sergei Eisenstein, estableciendo una semántica de las imágenes, pero también, un principio de emocionalidad a partir de sus técnicas de montaje conductistas. El lenguaje privativo del cine no se establece a partir de la cosa filmada en sí, sino, cuando este sustrato de realidad se ve alterado por la semántica del montaje. El montaje opera, entonces, como la memoria humana: selecciona, recorta, acentúa o disminuye el trozo de realidad óptica que el ojo mecánico/cámara de cine registra de una determinada acción.

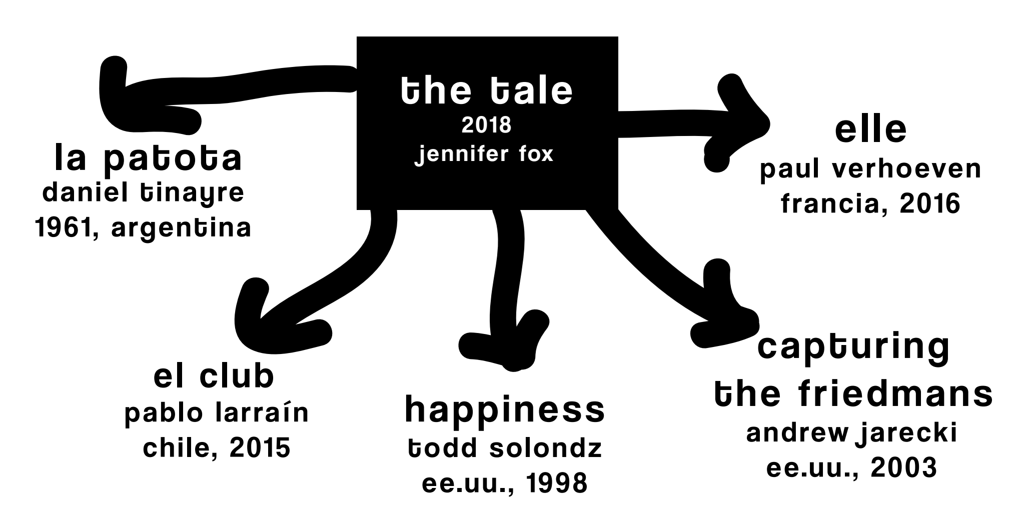
En The Tale (2018, Jennifer Fox) esa simetría entre montaje y memoria es el instrumento basal de la historia. El montaje opera en paralelo con el recuerdo de la protagonista para ir develando las causas de algo que permaneció sepultado, reprimido, escindido (que es, a su vez, la experiencia personal de la directora Jennifer Fox y, por lo tanto, esta película sirve como doble exorcismo de esos recuerdos). The Tale es una película sobre pedofilia, sí, pero también es una película en sí misma que merece ser analizada desde el propio lenguaje cinematográfico.
El montaje funciona como reconstrucción de la memoria, juntando lo fragmentado y escindido y rehaciendo la realidad. La realidad no son nuestros recuerdos como tampoco la realidad es el cine, que es un espejo de la realidad (o una copia, un facsímil, nunca la realidad); el montaje, lo que se monta, es la articulación de retazos de imágenes que, yuxtapuestas, dan sentido a un algo. Así como la memoria rastrea para darle un significado al pasado y de esa manera revivirlo, darle forma, sentido.

Entonces, más allá de la crudeza del relato, que es abrumante y visceral. El ejercicio de montaje como reconstrucción de los recuerdos es lo que la valida como obra cinematográfica: el restablecimiento de la memoria como elusión y aparición o, la manipulación que establece el cine con los espectadores, el abreviar información, esconderla, elaborar trucos que escondan la realidad o que la olviden bajo varias capas de información alterada.
La película pretende ser vista (y leída, porque así adquiere su dimensión narrativa) como un diario íntimo, permite penetrar en sus hojas - en la imágenes, e ir descubriendo,junto con la protagonista, la neblinosa memoria de esos acontecimientos.

la memoria y el montaje, simetrías cinematográficas

san estevarena saiz

¿qué ver después de the tale?





the tale (2018)

dirección y guión:
jennifer fox

elenco:
laura dern, isabelle nelisse, jason ritter, elizabeth debicki, ellen burstyn

sinopsis:
una exploración en la memoria de una mujer cuando ésta se ve obligada a revaluar su primera experiencia sexual y sus historias basadas en el autoengaño.

a propósito de Scorsese y las películas de superhéroes

En esta era de hiperinformación y el superhedonismo, cualquier cosa que se diga en el ágora de las redes sociales suele ser tomado como banderas de libertad o declaración de guerra, dependiendo el bando que se quiera escoger. Todas las opiniones, como si fueran hechas a propósito de una determinada cultura o, tan siquiera, de una conducta de consumo hacia un determinado producto, se asume como una herida al ego. Pasó recientemente cuando Martin Scorsese, uno de los directores más importantes de la historia del cine, derramó su opinión en una entrevista cuando le preguntaron acerca de las películas de superhéroes: "eso no es cine" – dijo con la certeza de alguien que hace películas desde los años sesenta, que fue parte fundamental de la camada que revolucionó Hollywood y el modo de hacer películas, el cine en general, en los años setenta, y teorizó, escribió e hizo varios documentales en los que vierte su gran conocimiento sobre el cine clásico de Hollywood y el neorrealismo italiano, de gran influencia estética en su forma de concebir las películas. Autoridad para dejar en claro su posición tiene. Ahora bien. Esa opinión fue tomada por las mayorías fanáticas de ese tipo de cultura (la de las películas de superhéroes y los cómics) como una provocación de alguien que, desde la impotencia o el olvido, reniega ante el estado actual de las cosas. Detengámonos acá para confrontar las posiciones.

"Espero que los cines continúen apoyando a las películas narrativas. Pero ahora mismo los cines parecen estar principalmente apoyando los parques temáticos, los parques de atracciones, esas películas de cómics. Están tomando control de los cines. Creo que la gente puede tener esas películas [de cómics], está bien. Solo que no deberían convertirse en lo que los jóvenes creen que es cine. No debería pasar". 1

El problema no tiene que ver con el gusto. Es decir, el problema aquí no es de orden estético. Lo que deja en claro Scorsese es que en las películas de superhéroes, donde proliferan las peripecias de los personajes, no hay un solo elemento formal del lenguaje cinematográfico. Que estén filmadas con una cámara de cine, o que, pantomímicamente, los actores imiten movimientos y no se muevan realmente, que estén captados por la cámara de cine, no significa que eso sea cine. En dichas películas prolifera la dimensión narrativista que es una, y no la totalidad de los aspectos formales del cine. No hay forma ni fondo, todas las películas se parecen entre sí. Tampoco hay estilo identificable. El formato seriado hunde la identidad de una obra a la totalidad del catálogo de películas.

Es decir, para que cada película pueda ser vista como complementariedad de la otra, es necesario que "pierda" su impronta indivisible. Cada película está subrogada a su continuidad y eso, claramente, no es cine. Una película es una definición de sí misma. Es, elementalmente, una obra acabada y particular.
Lo seriado es la preponderancia del formato narrativista. En el ensayo más célebre sobre el discurrir del cine en tanto ontología, el teórico francés, André Bazin lanza una pregunta existencialista: ¿qué es el cine? Lejos de aseverarlo de una forma unívoca y absoluta, Bazin coteja ciertas estructuras subyacentes en el modo de producción de la experiencia artística. Los elementos hermenéuticos le proporcionan relaciones que establecen un conjunto de formas dadas, un sistema. Este sistema simbólico que adquiere su propia caracterización y distinción de otro hecho artístico constituye un lenguaje. Es decir, el cine ES lenguaje y ese sistema se establece en su contenido formal e inequívoco: la imagen. Para ser más concreto, el cine es por las características propias de su lenguaje y también se define por lo que no es en tanto otras expresiones artísticas que conjugan otras formas hermenéuticas de nombrarse. Lo privativo al cine es la imagen y sus movimientos internos, sus propias características de formalidad, no la mera esteticidad. La imagen arroja un lenguaje particular desarrollando un discurso. Siendo más concreto: El cine es el arte de narrar historias a través de imágenes, esa es su unicidad ontológica.
Por eso, cuando hablo que el cine está firmando su acta de defunción es porque ha caído en una lógica narrativista que niega su existencia ontológica. Hoy, la compaginación de imágenes yuxtapuestas derivan en un mero hecho descriptivo, subrogante de la narración, de lo que se dice, de lo que marca la literalidad de lo guionado. Es una cámara-espectadora, una consecución de imágenes que ya están dadas desde la oralidad o desde la acción física. Es, usando una alegoría un tanto caprichosa y superficial, tener un auto y que sólo se utilicen las ruedas. El cine industrial actual no es cine en tanto experiencia integral, en tanto forma de concebirlo, de producirlo, de expresarse a sí mismo y, como resultado, en tanto experimentación, inmersión en su espesor hermenéutico.

---

1 « Martin Scorsese Laments "Young People's" Understanding of Cinema, Shoots Down Question on Lack of Female Characters » ; en The Hollywood Reporter, 21/10/19

para continuar con la cinefilia

cine.ar es una plataforma de video on demand. Ahí podés encontrar una gran cantidad de películas, series y cortos de producción nacional. Inicialmente llamada Odeón, fue lanzada en el 2015. Además de clásicos y novedades, está habilitado el sistema de alquiler (por sólo 30 pesos) de estrenos simultáneos a las salas, que sirve un poco de consuelo para aquellos filmes con proyecciones en escasas salas.

5 películas de cine.ar para ver

foto estudio luisita
sol miraglia & hugo manso, 2018

la ciénaga
lucrecia martel
2001

tiempo de revancha
adolfo aristarain, 1981

silvia prieto
martín rejtman, 1999

el cielo del centauro
hugo santiago, 2017